Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Complete o trecho em anexo designado por [A] (ver na página 5 e ss.) escrito a três vozes, utilizando uma *técnica de paráfrase*[1].

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [B] (ver na página 7 e ss.), responda a cada uma das seguintes questões:

1. Realize uma análise formal desta obra, referindo-se às secções em que esta pode ser dividida. Apresente a sua análise sob a forma de uma listagem em que, para cada secção encontrada, indica os compassos de início e fim, o tipo da textura utilizada, o texto tratado, bem como a final da cadência realizada.
2. Tendo por base a taxonomia proposta no texto de apoio intitulado *Música Vocal no Século XVI*, como classifica a secção que vai do início desta obra até ao início do compasso vinte e dois? Lembre-se que, segundo o mesmo, uma secção polifónica de caráter imitativo pode assumir a forma de *secção dupla*, de *contraponto duplo*, e de *secção composta*.
3. Olhando para o tipo de notação utilizado, indique a figura que nesta transcrição corresponde à noção de *unidade básica de pulsação* referida neste mesmo texto.
4. Identifique o compositor provável desta obra.

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correcta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas.

1. Na escrita polifónica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 1.ª inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. São proibidas as sucessões dos seguintes intervalos harmónicos num mesmo par de vozes:

[1] Não se esqueça ainda de completar o texto em falta.

(a) De três terceiras consecutivas.

(b) De duas quintas consecutivas.

(c) De três sextas consecutivas.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmónicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, é correto:

   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento direto em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.

   (b) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.

   (c) Atingimento de uma quinta diminuta por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos não está corretamente elaborado:

   (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda menor e de terceira maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.

   (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.

   (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de segunda maior e de quarta perfeita, realizando entre os seus extremos o intervalo de quinta perfeita.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. As restrições existentes em Palestrina (ca. 1525/6 - †1594), na realização de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta diminuta; sexta maior; e oitava perfeita.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira maior devem por regra ser compensados.

   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.

   (c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

    (a) A segunda espécie, a duas vozes, é genericamente constituída por duas mínimas por cada semibreve do cantus firmus, numa relação base de dois contra um.

    (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.

    (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde na primeira inversão.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do cantus firmus. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor, das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.

    (b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |cddd|, ou |ccdc|.

    (c) As dissonâncias só podem ser realizadas sobre a forma de nota de passagem simples ou de ornato simples.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado das limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um cantus firmus e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.

    (b) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.

    (c) A resolução da harmonia efetua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este tempo fraco.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos como forma de se obter uma diversidade rítmica na linha melódica.

    (b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma segunda espécie.

    (c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução de um retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte ao da sua realização.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. A escrita musical, no canto gregoriano, é uma escrita neumática. Os neumas incluem em si informação interpretativa, podendo ser agrupados segundo características de ordem melódica. Indique, pois, qual das seguintes alíneas não relaciona todos os neumas apresentados com as suas características melódicas:

    (a) O punctum e a virga são neumas simples.

    (b) Os neumas desenvolvidos de caráter ascendente são o podatus, o scandicus e o salicus.

(c) Os neumas desenvolvidos de caráter descendente são a clivis, o climacus e o torculos.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Os oito modos gregorianos enquadram-se num sistema de três hexacórdios (hexacórdio do bequadro, hexacórdio natural, e hexacórdio do bemol), dando normalmente origem a uma final principal e a duas finais secundárias em cada um destes. No entanto, a inexistência da nota Mi bemol faz com que dois destes modos só estejam definidos numa final secundária para além da final principal. Desta forma, diga qual dos seguintes modos são aqueles a que nos referimos:

    (a) Protus autêntico e protus plagal.

    (b) Deuterus autêntico e deuterus plagal.

    (c) Tritus autêntico e tritus plagal.

    (d) Tetradus autêntico e tetradus plagal.

13. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas simples. Indique qual dos procedimentos a seguir referidos está tecnicamente incorreto:

    (a) A mudança de sílaba efetua-se normalmente em figuras de duração igual ou superior à mínima, i.e., a ½ tactus.

    (b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo Dóminus, a sílaba átona (mi), entre a sílaba acentuada e a última sílaba, pode ser colocada numa semínima, quando na sequência mínima pontuada, semínima e mínima, colocamos em cada uma delas cada uma das três sílabas desta.

    (c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a uma semínima, sendo a mínima correspondente a ½ tactus.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. Na música polifónica do século XVI, as cadências costumam com frequência assumir a seguinte realização:

    (a) Cadência perfeita ou imperfeita com a realização quase obrigatória de retardo na sensível desta, sob a forma de retardo de quarta (cadência perfeita) ou retardo de sétima (cadência imperfeita).

    (b) As cadências continuam a adotar a forma de dupla sensível, continuando a realizar simultaneamente sensíveis à final e à dominante do modo.

    (c) Realizam-se exclusivamente cadências plagais, nunca existindo o recurso a cadências perfeitas ou imperfeitas.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. A *musica ficta* consiste na alteração cromática, nem sempre escrita mas executada, efetuada em toda a música polifónica desde a Idade Média até à Renascença. Esta pode ser descrita pelo uso, na nossa atual notação musical, de bemóis e sustenidos. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Os bemóis são usados na alteração das notas Si e Mi com o objetivo de criar o intervalo harmónico ou melódico de quinta diminuta.

    (b) Os sustenidos são aplicados exclusivamente na alteração das notas Dó, Fá e Sol, nomeadamente para a realização de sensíveis nas cadências.

    (c) Os bemóis são utilizados exclusivamente em função de contextos melódicos e os sustenidos exclusivamente em função de contextos harmónicos.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

Be - ne - di - ctus qui ve - - - - nit, qui

Be - - ne -

. [***] . . . . nit, Be - .

7

ve - nit, Be - - ne - di - ctus qui

di - ctus qui [***] nit,_ Be - - ne - -

ne - di - ctus . qui ve - . . - nit, Be . - - - ne - di - - .

12

ve - - - - - - - nit in no - mi-ne Do -

di - ctus qui [***] nit in no - mi-

ctus qui___ . ve - nit, qui . ve - - . - - . nit, .

17

- - - - - mi - ni, in no - mi - ne Do - -

ne Do - - - - mi - ni, in no - mi-ne Do -

. . in no - mi - ne Do - - .

21

- - mi - ni, ___ in

- - mi - ni, ___ Do - - mi - ni, ___

- - - . - - - . - - . - mi-ni, .

25

no - mi-ne, in no - mi-ne Do - - - - mi - ni.

___ in no - mi-ne Do - - - - mi - ni.

[***] . . . . . -

[B]

S A T B

S: O Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir-

A: O Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu - - - -

T: O Rex

7

S: - - - tu - - tum,

A: - - - tum, o Rex glo - - - - - ri -

T: glo - ri - ae, o Rex glo - ri - ae, Do - mi-

B: O Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu -

13

S: Do - mi - ne vir - tu - - tum, Do - mi - ne vir - tu - - -

A: ae, Do - mi - ne vir - tu - - - tum, Do-

T: ne vir - tu - - - - tum, Do-mi-ne vir -

B: - - tum, o Rex glo - ri -

19

tum, vir - - tu - - tum, qui tri - umpha tor ho-di -

- mi-ne vir - tu - - - - tum, qui tri - umpha tor ho-di - e su-

tu - - - - - - - tum,

ae, Do - mi-ne vir - tu - - tum, qui tri-um pha tor

25

e su - per omnes caelos a scen-di - - - - - - - sti,

- per omnes cae los a-scen-di - sti, a - scen di - sti su-

qui tri - umphator ho - di - e qui tri - umphator

ho - di - e, qui tri - umphator ho-di-

32

su - per om - nes cae - los a-scen-di -

per omnes cae - los a-scen-di - - - - sti, su - per om-nes caelos

ho-di - e su - per omnes caelos a - scen-di - - sti,

e su - per omnes cae los a-scen-di - - - - sti, su - per om-nes

39

- - sti, qui tri - umpha-tor ho-di - e su - per om-nes

a-scen-di - - - - - - - - sti, su-per om-

qui tri - umpha tor ho - di - e su - per om nes cae los a - scen - -

cae - los, qui tri - umpha tor ho - di - e

45

cae - - los a - scen-di - sti, ne de-re - lin - quas

nes cae - los a - scen - di - - sti, ne de-re - lin - quas nos or-

di - - - sti, ne de-re - lin - quas nos or-

su - per om-nes cae-los a-scen-di - sti,

51

nos or - - phanos, ne de-re-lin - quas

- - - pha-nos, ne de-re-lin - quas nos or - - - pha-nos,

- pha - nos, ne de-re-lin - quas nos or - - - - pha-

ne de-re-lin - quas nos or - - - pha-nos,

58

nos, ne de-re-lin - quas nos or-pha nos, sed mit - te promissum

ne de-re - lin-quas nos or - - - pha nos, sed mit - te promissum

nos, ne de-re - lin - quas nos or - - pha nos,

ne de-re-lin - quas nos or - pha - nos,

65

Pa-tris in nos, sed mit - te promissum Pa - tris in

Pa-tris in nos, sed mit - te pro-missum Pa - tris in

sed mit - te promissum Pa - tris in nos,

sed mit - te promissum Pa - tris in nos, sed

72

nos, pro-missum Pa - tris in nos, Spi - ritum

nos, pro-missum Pa tris in nos, Spi - ritum ve-ri - ta -

sed mit - te pro-missum Pa - tris in nos, Spi - ritum ve - ri - ta - -

mit - te pro-missum Pa - tris in nos, Spi - ritum ve - ri - ta - tis,

78

ve-ri-ta - tis, al - le-lu - ja, al-

- - tis, al - le - lu-ja, al-le-lu-

- tis, al - le - - lu-ja, al - le - - lu - ja,

al - le-lu - ja, al - le - -

85

- le - lu - ja, al - le - - lu - ja.

ja, al-le - - - lu - ja, al - le - lu - ja.

al-le - - - lu - ja.

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le-lu - ja.